

Title	ブレヒトの三つのヨハナ劇(一)
Author(s)	八木, 浩
Citation	大阪外国語大学学報. 36 p.93-p.108
Issue Date	1976-03-01
oaire:version	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/80585
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

ブレヒトの三つのヨハナ劇 (一)

八 木 浩

Drei Johanna-Stücke von B. Brecht (1)

Hiroshi YAGI

Sehr viele gute Romane werden in neuerer Zeit verfaßt. Auch gute Gedichte gibt es genug. Aber nicht immer kann man das so leicht von guten Dramen sagen. Und merkwürdig ist die Tatsache, daß es Themen gibt, die im Laufe der Geschichte der Literatur immer wieder bearbeitet werden wie zum Beispiel das der Antigone, des Faust, des Don Giovanni. So ist auch Jeanne d'Arc ein Stoff, der Brecht an den Krisen der Zeit oft beschäftigte: er hat drei Johanna-Stücke geschrieben. Hier werden als erste Hälfte der Abhandlung folgende Kapitel dargestellt: 1) Brechts drei Johanna Stücke im Rahmen der Geschichte des Johanna-Stoffes, 2) Entstehung und Aufführung der „heiligen Johanna der Schlachthöfe“, 3) Beurteilung der neuen Fabel, der epischen Formen, des “Schaugerüsts” der Welt als Metapher, des Problems der Gewalt, der Gestaltung der Personen und der dramatischen Sprache in diesem Stück.

1.

ブレヒトの全作品のなかで、ジャンヌ・ダルクを素材・動機にしたものが三作あり、この作品がすべて訳出され、かつかなり詳しい解説を付して紹介されたことはよろこばしい。¹⁾ この岩淵達治氏の仕事に多くをおいながら、なお一歩この三作の考察を『屠殺場の聖ヨハナ』にかんする考察から一歩ずつ深めてみたいものと思う。

1412年にロレーヌ地方の一小村ドムレミーに生まれ、1339年から1453年まで続いた100年戦争のさなかの1429年に、神の啓示に導かれてシャルル王子のいるシノンにきて、シャルルの前にひざまずいたジャンヌ・ダルクは、そのご鎧と劔を得ていくさの先頭に立ち、敗戦の色こい軍勢をはげましてオルレアン市を解放した。つづいて同年7月にシャルルはシャルル七世としてランスの大聖堂で王位につくこととなったのである。このかん5ヶ月に足りなかったが、そのごジャンヌの運命は奇妙にも傾き、1430年5月、コンピエーニュの戦いでブルゴーニュ派に捕えられ、11月にはイギリス軍に売り渡され、1431年5月30日、陰謀と不当な裁判の末、ルーアンの広場で火刑に処せられた。ジャンヌは魔女、魔術師、にせ予言者、異端者、平和攪乱者などときめつけら

れたが、その判決を否認して死をえらんだ。そして1455年にパリでジャンヌ復権裁判がおこなわれ、1456年には復権が発表され、また1904年に法王庁はジャンヌを尊者に列せしめている。ジャンヌのこのような生涯については、日本でも文献があるのでごく輪郭的なことにとどめておくとして、²⁾ この素材・動機が文学史にどれほど強く、長くあらわれているかについて、まず回顧しておきたいと思う。³⁾ そしてそれと同時に、とくに1930年にブレヒトがこの素材を特異な形で扱ったとき、それがどういう時代と芸術の必然性に根ざしていたかを考えてみようと思う。

ジャンヌの復権以前から、ジャンヌは民衆的な文芸に登場した。Christine de Pisan はジャンヌ事件を目撃し、彼女を賛えた最初の詩人であった。この女流作家は1429年の勝利のときに屈辱と危機からフランスを救った英雄としてのジャンヌをうたった。ここでジャンヌは国民の母とたたわれ、「フランスに平和をあたえ、フランスを養う者」となった。このような、マリヤ崇拜もまじった動機づけは、そののち1440年の Martin le Franc や1461年の François Villon のバラードにもあらわれている。また Perceval de Cagny (1436) や Jacques de Bouvier の年代記も早くから出されたし、英国の Caxton や Holinshed も、立場は逆で載く側に立ってではあるが、ジャンヌを扱ったのである。さらに注目されるのは、彼女が死後数年にしてすでに民衆劇に登場することであろう。Le Mystère du Siège d'Orléans (1435) は150人の登場人物、天と地を動員した祝祭劇である。これよりさきドイツでもレーゲンスブルクやチロールでジャンヌの動機が使われているので、いろいろの形でこの素材はひろがっていたものと思われる。イギリスでは1592年ごろのエリザベス朝演劇『ヘンリー四世』にあらわれるジャンヌがそのことを語っている。ここではフランスのジャンヌがイギリスのオルレアン指揮官タルボット伯と対立的にとらえられ、イギリスの国民意識はジャンヌを魔女として扱っている。イタリアでは Vallerand de Varrenes の作品が (1516) ジャンヌを賛美し、これにつづく Nikolaus Vernulaeus の Joanna Darcia (1929) が注目される。フランスでも Chretien の牧歌 (1680)、François Hédélin, Abbé d'Aubignac (1642) の演劇などがあるが、とくに最後の場合はシラーより以前に始めて恋愛の葛藤を加えているのがおもしろい。しかしこれらの作品はすべて今日からみると、はや生気のない、過去のものとなっている。

Chapelain の „Pucelle“ (1656) はこの素材を国家と教会に結合した詩作品で、その国家と教会との関係を伝統的方向に強化して、神と天使はフランス側に、悪魔たちはイギリス軍に配されている。このような華美な詩に対し、新しい潮流を代表する Boileau は冷笑をもって答え、やがてこの作品は啓蒙主義的な文学の流れの攻撃的となった。Du Bellay はジャンヌの召喚をつくりごととなし、また Hume はジャンヌを政治の道具にすぎずとけなしたが、逆に保守的反動的な側からは Chapelain が擁護され、こうしてイデオロギー的なものがこの素材の上に強くたたよいはじめるのである。Voltaire の „Pucelle“ (1756/62) はこの時代の反 Chapelain の代表作であった。かれは Chapelain の言葉とイメージと伝統的な考え方を打破しつくすことで大いに成功したのであるが、Chapelain のうたうエピソードへの怒りにもえて、宗教や都会を攻撃しつつ、オ

ルレアン解放に至るまでのジャンヌしか扱えなかった。しかしこの有名なヴォルテールのヨハナ像はフランスの地上的・現実的な面、平民的な面を尊重したものといわれ、それ以後の文学像にさがけるものである。

『ヘンリー六世』で不道德な魔女としてジャンヌを扱ったシェイクスピア、自国の英雄的処女像を嘲笑して現実的・理智的に見直そうとしたヴォルテールにつづいて、ロマン的悲劇と銘うって登場、哲学的であるとともに劇的にも成功したのがシラーの *Die Jungfrau von Orleans* であった(1800年7月1日―1801年4月16日。)この作品は1803年から40年のうちに250回も上演され、深く眠っていたドイツ国民の愛国心をよびませたというし、またゲーテも、「これは何物にもひきくらべるすべをしらぬほど立派で、美しく、すぐれている」といった。ジャンヌは純潔の天使そのものであるが、リオネル(英軍隊長)に出あってから突然女性としての情にめざめ、戴冠式で人々から見放され、追放されるにいたる。しかし彼女は大自然の中へ帰ってのち、再び旗をひるがえして祖国の危機を救い、リオネルの誘惑を祈りの力で解き、戦死して神のもとに帰る。彼女は王や友人や民衆に抱かれて死んでいく。素朴な神性から、煉国をへて、天国への魂にと発展していくファウスト的で理想主義的なジャンヌ像を、シラーがロマン的と名づけたのはまさにあたっているといえそうである。そこには近代的な愛や自然のテーマとも結びついた英雄が生まれた。しかしなによりもシラー的なのは、使命をになう活動的人間とは何かの追究であった。純粹な内面でくりひろげられ、一段一段と高まっていく、主観性や感能性や恋の世界を克服していく処女の世界は、同時にまた歴史性に乏しく、誇張や情熱の空疎を批判させる隙をもっているといえよう。ヨーロッパのロマン派の流れの中にあって、むしろジャンヌは歴史的・国民的方向をつよめたのである。フランスやイギリスではもっとリアルで、農民の女の一人としてのジャンヌが一国民のシンボルとしてとらえられ、そのとらえ方はシラーやヴォルテールのときとはちがって、歴史研究に基礎をおくものとなっていく。フランスでは Quicherat が1841年にジャンヌの資料を集成して出版した。これにもとづいて Lamartine の *Vies de quelques hommes illustres* (1863) の中の英雄ジャンヌ像がつくられ、Michelet (1861) はさらに熱烈に愛国主義者ジャンヌ像をつくりあげた。学生であった Charles Peguy は、熱狂的に *Mysterium von Mitleid unserer lieben Frau Jeanne d'Arc* (1897/1909) をかいた。また Anatole France も1908年に *Vie de Jeanne D'Arc* をかいたが、これらの多くの作品にはそれぞれの時代の政治的偏見が影を落していた。1916年の Maurice Barrés の場合もナショナリズムの旗印と化している。このような文学の流れのなかで、今日とくに注目すべきヨハナ(ジャンヌ)像として、ショー、クロードル、M・メル、アヌイ、バイエルなどのものがあげられるであろう。そのほか岩淵氏は、ベルギーの作家シャルル・コンラルデイ(1936)、ヘルヴィヒ・ヘンセン(1955)、フランスのジョルジュ・ベルナノス(1934)、ドイツのゲオルク・カイザー(1923)、アメリカのマクスウェル・アンダーソン(1947)、イタリアのマルチェロ・サルタレリなどの例をあげている。そのような例の多さは、それだけでもこの素材の意義の大きさを語っていききわめがたいが、これらの例から、やや詳し

く、3つほどの典型的な名作をしらべてみよう。

一つはバーナード・ショウの『聖ジョウソー6場および終曲』である。両大戦の間、1923年に67才のショウが構想・技法・描写ともにすぐれた傑作を仕上げ、その作品が日本の築地小劇場にまで押し寄せたので有名である。ショウはここで封建制・カトリック・宗教裁判の三つを出し、それらのためにジャンヌが処刑されたさまを扱う。天才と狂人、聖者と異端の区別はむつかしい。社会はそれらの寛容の上に立つべきだと印象づけて、現在でも存在する誤解・妄信・残虐性をえぐりとして示した。ショウは歴史家の目で、年代記のように、あるいは歴史小説のように叙事的にこの作品をかいている。ショウが健全な常識をそなえた、自然で素朴な女性ジャンヌを、宗教的権威や政治的野望と対置せしめて、英雄化・美化されたジャンヌを扱わなかったこと——、そこにショウのすぐれた力量が発揮されているのである。こうしてジャンヌはアンデルセンのはだかの王様の話の子供にも似たモチーフを得たのであった。ショウが結末を処刑25年後の修正裁判や1920年のバチカン使者登場においている手法も新しい。ショウより30年あと、1953年10月に、アヌイの『ひばり』が成功作として登場した。かれはこのテーマをくりかえして扱ってきたが、ここに歌い続けるジャンヌ即ちフランス自体という象徴を用いて、バランスのとれた構成、スピーディーな筋、底に流れる暖い人間性のためにシラーやショーに必敵するといわれる作品を作りあげた。デーメッツは、ここにピランデルロから学んだ様式、自分の役について語る人物が出されたといっている。大審問官は「人間狩りは終らず」、「狩りをうける人はいる」、「人間にはウイといわせなくては」などという。ジャンヌはウイといわされたが、急に立ちかえり、ノンという。こうしてあのレジスタンスの魂がひばりのうたのように高らかにかけられる。火刑寸前になって、戴冠式の間がぬけていた、といってそれを始めることとなって劇は終る。時間がこのように逆流したりして、非条理的演劇の要素もとり入れられた。ウォリャクのせりふは象徴的である：「あの小さなひばりのはっきりした2つの調子。あの楽しいな、そのくせばかげたうた。そのひばりはうたれても、太陽の光をあびて微動だにしないでいる。それこそまさしくフランスなのだ。」ナチスの時代を扱ったこのジャンヌよりもさらに新しいのは、ドイツ民主共和国の社会主義的生産劇の中のジャンヌである。Helmut Baierl は1969年に Johanna von Döbeln をかいた。ここでは国民所有企業の中でジャンヌ・ダークのような少女がどうなっていくかが追究される。彼女はすぐれた社会主義的生産諸関係がただそれだけでは人間の善を生き生きと発展させるには足りないことを知る。社会主義国の無葛藤性はここに否定されて、新しい環境への新鮮な姿勢が要求される。ヴェークヴェールトがいうように、この作品は新しい社会主義的人格が切望されるところで上演されるのである。⁴⁾

このような三つの例を考えると、それらとの比較において、ブレヒトのジャンヌ・ダルク劇の位置が素材史的に明らかになってくる。ブレヒトの三作のうち、『ルーアンのジャンヌ・ダルク裁判1431年』(1952年)は晩年のブレヒトに属していて、アンナ・ゼーガースの放送劇(1937)を改作したものである。当時東西ドイツで上演され、祖国統一のねがいがこめられている。ジャン

ヌの死後、第16場では住民の反乱とともに決定的な解放とフランスの統一が始まった。そしてこの作品は農夫の言葉、「この歌を今じゃ分裂した2つのフランスで歌っているよ。あっち側でもこっち側でも」で終わっている。さまざまな階層の人々による全体像、ピサンの歌を借りてひきしめていく民衆性、一国の解放と統一のプロセスなど、ゼーガース＝ブレヒトの作品は、同じく事件に忠実な Max Mell の Jeanne D'Arc (1956) や、神秘的・宗教的な Paul Claudel のフランス統一を希う Johanna auf dem Scheiterhaufen と比べて、リアリズム的であり、晩年のブレヒトの社会主義国における改作の仕事の一環として評価されるであろう。これに比して『シモーヌ・マシャールの幻』（1942）の方はファシズムの亡命期の作品であり、内容的にはアヌイのものと近いところがあるといえよう。筋はフォイヒトワンガーの小説を用いて、12才のフランスの少女を登場させる。独軍が迫ってくるあるフランスの小村で、シモーヌは小説を読みふけるうちに自らジャンヌになり切ってしまう。町長はジャンヌを見殺したシャルル七世、フェタンの旦那はブルゴーニュ公、旅館の亭主は将軍に、その母はイザボーに変身し、また前線の兄が天使として登場する。亭主の隠匿したガソリンに火をつけたシモーヌは狂人扱いにされ、修道院に送りこまれてしまう。ブルジョアジーがその裁きを手伝う。このような反ファシズム抵抗文学が、夢幻劇を応用して、寓話化されたわくぐみの中でつくり出されたのである。ここにブレヒトのすぐれた長所を認めようであろう。さらにもう一つの作品『屠殺場の聖ヨハナ』（1930）は、ワイマル共和国の危機的状況下にかかれ、ここでもジャンヌは直接関係せず、パロディとして用いられたにすぎないが、叙事的内容性からいっても成立時点からいってもショウの影響があるかと推察される。さらに岩淵氏はむしろショウの『バーバラ少佐』にもっとつよく影響されている、として、ショウのこの作の軍需工場主アンダーシャフトと救世軍のかれの娘女闘士バーバラの対立をあげている。1908年創作当時社会の貧困を糾弾する破荒天の作品と評価されたこの作品にブレヒトが学んだことは、とくにそのフェーベルや内容からたしかであろう。ともかく伝統的なジャンヌ像からパロディ的に遠ざかり、またシラーのように自然→自然からの疎外→自然の再獲得というより高い自然への進出ではなくて、根源的自然から全く切りはなされた、冷い、合理的な洞察、世界の経済危機、革命の必然性にまでおしすすめ、ショウの理性をさらにラディカルに前進させた点で、史上類をみない改作であった。ここではファウスト的に努めてうまぬ資本家マウラー、あらゆる道徳の経済的決定性、その状況を変革すべき必然性が——ショウのあいまいなユートピア的な結末を断ち切った形で——観客の前に提示されたのである。

2.

『小市民の結婚式』という一幕物のテーマである小市民ということが、『夜鳴る太鼓』や『男は男』から『屠殺場の聖ヨハナ』にいたる作品に問題となって流れている。それらを考察するに、ブレヒトはプロレタリア小市民の姿勢から次第にマルクス主義に近づき、教育劇や『母』をへて、変革的人間の姿を漸くとらえるにいたり、『屠殺場の聖ヨハナ』はその流れの中で、1933年に亡

命するブレヒトの最後の発展段階を示すものである。ヒットラーが支配するとき、そして多くの知識人が降伏・転向するとき、かれは逆にマルクス主義的な世界観の上にしっかりと立つようになったのである。またそのドラマツルギーは抽象性が強く、生きた個をしっかりと表現しえないもので、形式主義的叙事化に終わっているのであるが、『屠殺場の聖ヨハナ』が『母』とともに、社会的なものを強くあらわし、生きた個人にそれをになわせるのに大きく成功しはじめた点是否定できないであろう。それにもかかわらず、『聖ヨハナ』は1932・33年のファシズム化するドイツの舞台で上演不能におちいった。ただベルリーナー・ルントフンクが同年4月11日に若干の場面を放送したのみにとどまった。このような亡命直前の成立史・上演史をめぐってこれまで不明な点が多かったが、最近ようやく資料もとのい始めて、少し研究しやすくなりつつある。そこで輪郭的にこの作品の成立史と上演史にふれてみようと思う。⁵⁾

成立史にかんしてはたいへん乏しい資料しかないが、Elisabeth Hauptmann 夫人の追憶によって補われる点が多い。彼女はこの作品についての多くの対話を通じて、E. Bahr の資料集に寄与したのである。以下その書物の「成立史」の項によるのであるが、⁶⁾ この作品の2つの素材の一つ、取引所の操作はとくに „Joe Fleischhacker in Chicago“ (1926) に負うところが多い。これはビスカートルも劇化しようかと思ったシカゴの小麦取引所にかんするドラマの断稿である。取引所やその機構を学びつつ、ブレヒトはマルクスの著述に体系的にとりこんでいる。さらに前駆的な作品『パン屋』が1929年にかき始められ、そこに取引所投機の裏面としての経済危機や失業がベルリンを舞台に展開されたのである。またもう一つの素材である救世軍はこのころのベルリンの冬によくみうけられたもので、1927年来ブレヒトとE・ハウプトマンの注目するところであった。2人はその成立史や組織や財政状況や仕事についてしらべ、その集会にも参加した。その成果の一つが1929年にかきおろされ、8月にベルリンで初演された „Happy End“ であった。そのほかブレヒトアルヒーフには類似の作品 Marie Andersen (Gut und Böse) の草稿もみいだされる。この双方の作品においてヨハナが救世軍の女として描かれ、貧者を助ける情熱のために組織から押し出される。このような素材をたよりに、ヨハナ劇は1929年から31年に向けて創作されていく。一方でブレヒトはハウプトマンとフェーベルをつくりだすのに苦心し、重点を次第に政治的教訓文学におき始める。このことはブレヒトのマルクス主義研究やファシズムの尖鋭化に正比例して強まったのであろう。同時にブレヒトが創作した教訓劇や『母』などについても同じ傾向がみられる。ブレヒトがヨハナ劇に集中しはじめたころ、エリザベート・ハウプトマンとエーミル・ブリーは毎朝ブレヒトを訪れ、討論し、交互にタイプライターをうって台本作成にかかった。ときたま2人の協力者がそれぞれの草案をつくってきたし、またしばしばブレヒトが2人に提案し、それを2人が具体化した。こうしてつくられた草案がブレヒトのもとで夜おそくまで練られたりした。この2人のほかに、ハンス・ボルヒェルトも、ブレヒトが高く評価した協力者であった。また居あわせた友人たちにもしばしば声がかけられた。とくに熱心に討論したのはBernhard Reich と Walter Benjamin であった。ベンヤミンは1930年夏かなり長くブレヒト、

ブリーと南仏に滞在し、この作品に参加した。このようなわけでこの作品にはメモの類がたいへん少いのであろうといわれている。たいていは討論ですまされたのであろう。ジャンヌ・ダーク像が用いられて考えが深まり、また古典劇の例もかえりみられている。B・ライヒによるとブレヒトはシェイクスピアの語句にしたい、そこでは取引も戦争も同じく重厚である、というようなことをいっていたそうである。こうなってくると、ブレヒト作のなかのどこがハウプトマンなどの作なのか、という疑問がのこるが、それにはとうてい答えるべきがない。ハウプトマンはとくにヨハナのせりふに多く参加したそうである。例えば第2場の始め数頁はブリーのものであろう、と推定されている。ブリーのものをブレヒトは対話にひきしめ、強化している。それからブレヒトはそれらを詩句にかきなおし、文体を直し、草稿を比較にならぬ力強さにとかえていくのであった。こうしてすべてがブレヒトの刻印をおびるものとなる。かれは1931年末には一応完結した原稿をそろえて、ハウプトマンに献呈しているが、それは1～8場と11場である。おそくとも1931年11月には、複写された台本がベルリンの Felix Bloch Erben 書店に出されていたはずである。この1931年の上演台本が、E. Bohr の資料に紹介されているので、これを詳しく比較・研究することが続論の課題となるであろう。それから1932年にこの作品が Versuche の Heft 5 に収められるが、すでにそこに若干の 変化がみられる。また 亡命後には手を加えて、1938年の Malik-Verlag での出版準備をととのえた。ここでブレヒトは政治的なアクセントを強め、第9場を大きくして今日の第9場と11場に分離したのである。この台本はのちの東西ドイツ全集版にそのままとり入れられたのである。従って1931年の上演台本、1932年の Versuche 版、1938年の Malik 版の比較検討が課題となる。Bahr 版の断片などもそのさい注目されることだろう。

すでにのべたように、1932年に放送されたのみにとどまったこの作品は、1959年にグリュンドゲンスがハンブルクで初演し、1961年にはドレーズデン、シュツットガルトほか外国の各都市でも上演され、1971年までに30以上の試みがかぞえられる。しかし1959年までの30年近くのあいだ、この名作は1回のラジオ放送(ほかに30年代中頃コペンハーゲンの労働劇団が若干の場を上演)のみにとどまったのである。戦後の上演評がどの点でどう評価されているかを調べる課題もあるが、ここではふれず、1932年のラジオ初演をめぐって整理することから始めよう。4月11日のラジオ放送の内容については Bahr の資料にかかげられている。ヨハナは C. ネーエル、マウラーは F. コルトナー、ルケルニドル夫人は H. ワイゲル、スミスは E. ブッシュというようなすぐれた人々が放送している。音楽評論誌 Melos は、この優秀な作品を上演する劇場がないという当時の演劇界の混乱を嘆き、この作品が「現代社会の問題と古典的形式を結合した」「高度な言語美にもとづく」「超時代的な象徴性による時代劇」であることを強調した。またヘルベルト・イーエリングは「今日の最大のドラマの一つをラジオによって流すほかないということ」の不名誉を嘆き、現実の日常性と経済問題を含む総体が始めて作品にまとめられ、それが古典的に厳しい形式やまとまりをもつ調和を見出したことに評価をおしまなかった。伝統的形式と革新的内容をもりこんだ大きな対象を扱うドラマがここに保証されたことをかれは評価したのである。⁷⁾ Bahr の資料

には Fritz Walter と Erich Franzen の記事がかかげられている。Walter の言葉はイーエリングと全く同じ言葉を含んでいて同一人の記事であろうかと推察される： Worin besteht nun das Neue und Außerordentliche dieses Dramas? Reale, meßbare und nüchterne, ja »alltägliche« Faktoren, der Ablauf eines wirtschaftlichen Prozesses, die entscheidende Rolle, die das Geld in der Fügung der Ereignisse und des Lebens spielt, sie sind hier, in solcher Totalität zum erstenmal, zum Material einer Dichtung geworden, welche die großen Maße, die ausgewogenen Verhältnisse eines gestalteten Kunstwerks gefunden hat, die in ihrem formalen Aufbau und ihrer geistigen Haltung von klassischer Formstrenge und Geschlossenheit ist。またフランツェンの方は、この作品の文体に鋭く注目し、シェイクスピア、シラー、ヘルダーリンの詩句を内面から空洞化する幽霊の声、伝統的な文体の解体、それがまたそれらに属していた思考と感情の解体であるとのべた。かれは、パロディーやトラヴェステイーとしての文体、古典的教養と現実の生活のギャップ、善悪の尺度やモラルの転倒、それらを示しながらもこのむつかしい様式で、この作品が、この解体の意味を十分に示しえたかいは問題である、となしている。

このころドイツの劇場がどういう状況にあったかについて、ここでしばらく立ちどまって考えてみよう。ブルジョア的、社会主義的、ナチス的というべき三つの方向の劇場戦は、1930年にいよいよ急をつけ、ピスカートルに対して、ブルジョア的＝キリスト教的勢力とナチス勢力が一つになって対抗し、民主的な演出家はつくり出されたスキャンダルや攻撃の防禦に時間を奪われ、とくにユダヤ化というレッテルをはぐのに苦戦していた。1930年にはピスカートル、L. イェスナー、E. レガールが失墜し左翼劇団は移動劇に進み、いよいよ危機を深めつつあった。1922年以来のナチスの方針はこうして着々成功しつつあった。1917年から他方ではナショナリズムが強かったことは事実だし、卑俗で感傷的な作品がひろがり、1930年以後のドイツの舞台は奇妙に空虚になっていく。F. ヴォルフの左翼劇などもただプロレタリア劇壇の移動公演に限られ、他方ではナチスの演出家が續々進出していた。ナチスの文学史家バルテルスの言葉、Deutsches Theater jüdischer Nation が最大限に活用され、ベルリンの監督 Tietjen を圧迫し、ユダヤ人の俳優をしめ出していく。反ユダヤ主義の作品を演じ、ユダヤ人の作品の上演をボイコットしていく危機に対して、アクチュアルな劇はシフバウアーダムや若手劇団などに限られてしか公演されえず、「これに答えているのは反動の声ばかりだ」とイーエリングを嘆かせている。1931年にかれは、Theater stürzt in eine Leere とかいている。グリュンドゲンスは「ばらばらでもはや劇場なし」といい、A. ケルは Was wird aus dem Deutschen Theater? と概嘆した。1932年2月9日 M. ラインハルトがベルリンをあきらめた時、ナチスの Völkischer Beobachter 紙は、Auch auf dem Gebiet des Theaters haben wir ja jetzt die Führung übernommen. とかいている。こうしてナチの der deutsche Spielplan が練られて、1933年へと猛烈な速度で進んでいく。⁸⁾ H. ヨーストを始めとするナチ演劇がどういうものだったかはまた研究課題であろうが、

問題はこの状況下におけるブレヒトのヨハナ劇の上演である。

それはまた経済的にみてもより困難だったことがあきらかである。1930・31年の冬シーズンは劇場でも最大の危機であった。大戦後公共の援助を大巾にうけていた点で私企業的な英仏伊米の劇場とちがっていたドイツの劇場は、わたしたちの興味をそそる点が大き。103の劇場が1928年には60000万RMの援助を市と州からうけていたため、新作の実験的上演はたいへん有利だった。オペラ初演数をみるに1926年に40、27年に43、28年に60という多さである。ところが経済危機が公共援助を激減させ、例えばフランクフルトでは28年に300万M、29年に270万M、30年に200万Mとなっている（ドルトムントは半減以上。）1931年には全ドイツの6000万Mが3500万にへり、極度のきりつめのため俳優も1年契約から7～8ヶ月契約にきりかえられた。1931年9月の冬には50%、夏には70～80%の俳優が無契約だったという。契約取消、合理化、閉鎖などがあいついだ。1932年はさらに悪化し、トリエール市は130年の伝統のある劇場を閉じ、エッセン市は音楽舞踊学校の全教員を解雇した。劇場はうりつくせるようなプランで上演しないと立っていけないので、水準が落ちて、右翼化してもかまわなかった。娯楽ものかナチスものか、せいぜい教養的古典ものかによってしか、劇場の自立の道はなかった。⁹⁾

この状況下に資本主義と修正主義をばくろし判決を下すマルクス主義演劇を書いたので、どの劇場からみても、これはいわゆるナチスのいう Kulturboschewismus である。これは上演の見込みがない。しかるにブレヒトはさらに『母』や『クーレ・ワンペ』でなおいっそうそれを誇示したのであった。¹⁰⁾ 後者の作品は映画であり、1932年3月映画検閲局が禁止した。その理由はコミニズムのプロパガンダ、SPDと教会と大統領への悪質な攻撃をふくみ、公共の秩序を乱し、暴力へ人をかりたてるという点にあった。用心深い台本かきかえも効を奏さなかった。この映画をかれらはどんなこじつけでもやってもかく禁止するつもりなのだという R. Arnheim の記事がある。またこの映画を、der erste deutsche Tonfilm, der ernsthaft und konsequent vom verfilmten Theater und von äußerlichen artistischen Mätzchen abrückt と高く評価する Die Rote Fahne の記事がある。いずれにしてもこのような仕事があいまって、ブレヒトの劇作家としての道をより困難にしたのである。そのことをしかしどう評価すべきなのであろうか。ブレヒトはもっと鋭くない、もっと融和的な角度から、作品をかくべきだっただろうか。たとえば G. Hauptmann の Vor Sonnenuntergang (1932) や C. Zuckmayer の Hauptmann von Köpenick (1931) や H. v. Hofmannsthal の遺稿 Der Turm などとくらべて、この道をどう考えるべきだろうか。その道をいくヴォルフやトラーなどとともによく考えるべき問題になってくるだろう。

それゆえもう少し状況を具体的に考えてみなくてはならない。右翼は1930年フリックの指導下に deutsche Art, Kampf gegen den Kulturbolschewismus で隊互をくんでいた。Der Scheinwerfer 誌は1931年末に諸政党団体にアンケートを求め、対決を深めていた。現代芸術への貴党の態度、思想芸術について、政治化についてというような項目に SPD 等のフラクションは肯否で答えぬ、という回答を寄せている。NSDAP のゲッベルスはユダヤ・アスファルト文化と闘

う芸術、血の共同体の創造的表現をふりかざしてこれに答えた。ナチスの監督 F. Sioli は die deutsche Volksseele を力説、総統、英雄、ドイツ的人間などなどによるドイツ国民劇場の設立を訴えた。Völkischer Beobachter は1932年8月に禁止すべきデカダンスの代表者をかかげたが、そこにはホーフマンスタール、シュテルンハイム、ヴェルフエル、S. ツヴァイク、ツックマイアー、オニール、ピランデロ、ショー、ストリントベルクなどまで含まれている。パーペン政府は公然とこの政策をよしとなし、ナチスは文化ボルシェヴィスムに反対をスローガンに進歩的俳優や監督をおいはらっていく。ソ連の作品を上演するな、外国の芸術家を呼ぶな、という問題もプロイセンで討論された。このようなとき、左から R. Kayser が反論をかき、H. Jhering が新しい異端審問だと反対し、H. Strobel が Terror des politischen Radikalismus, Terror der autarkischen Denkart だと批判したことはいうまでもない。Hermann Duncker は1931年3月の IFA (Interessengemeinschaft für Arbeiterkultur) のライプチヒでのドイツ文化会議で Einheitsfront des werktätigen Volkes im Kampf gegen den Kulturfaschismus を強めよと論じた。¹¹⁾ これがこのころの当然の結論ではなかったかと思われる。ナチスの当時の細目をしらべてみると、もっと妥協的な作品で、ということはありません。決定的な瞬間に KPD と SPD の統一戦線が成立せず、いろいろの協力が成功せずに終って、結局ブレヒトのヨハナ劇も未上演に終わったのである。パーペン政府はやがて社会民主党のプロイセン政府を駆逐し、やがてブレヒトは亡命せざるをえなくなる。

ところでこの間にシューマッハーの研究にかかげられなかったことが一つ、Bahr の資料で明らかなので、それにも少しふれておきたい。¹²⁾ それは1933年の1月のことである。1月30日ヒンデンブルグはヒットラーに後継内閣組織を委嘱、2月1日に議会は解散、2月からナチスの傍若無人の宣伝が始まる。それから2月27日の国会放火事件へ、3月5日の選挙でのナチス圧勝へ、そしてブレヒトの亡命は2月28日となるわけである。このような共和国最後の瞬間の1月に、ブレヒトの『処置』上演がエアフルトで禁止され、また『聖ヨハナ』がダルムシュタットで禁止されるのである。もはやダルムシュタット上演計画に賛成する声はなく、フランクフルト新聞もミュンヘンやケルンの新聞も、すべて声をそろえて反対である。烈しい怒りと罵声がまじりあって、作品評価の声は eindeutige bolschewistische Gottlosenpropaganda だとか、die Teufelsklaue, die sich gegen Grundpfeiler des abendländischen Lebens ausstreckt とか、Und nun tritt die Bestie in unserm eigenen Haus auf. Sie wagt sich an unsern Tisch, sie blickt uns mit den harten Augen [...] mitten ins Gesicht und aus dem Maul kommt hervor, was sie seit Schöpfungstagen auf dem Herzen hat, mit einem dumpfen Röhren : Darum soll man dem, der da sagt, daß es einen Gott gibt, ... den Kopf so lange aufs Pflaster schlagen, bis er verreckt ist. という調子である。そして2月3日のダルムシュタットの記事では、それらの狙いがあざやかになる。ここではダルムシュタット劇場の Hartung 一派の責任を追究、ハルツングがすぐ去らないと、動員してひきおろすぞときめつける。そのみでなくヘッセン劇場紙の

「根っからのユダヤ人」 Hirschfeld もやりだまにあげられる。そのほかユダヤ人の音楽家がのさばっていると攻撃される。市長も警察を用いて弾圧せよ、というのである。人民党の Bender がなだめて、Hartung は後悔しているし、361人の劇場員中13人だけがユダヤ人だからユダヤ化とはいえぬなどといったこともひどく攻撃される。このようにして、『聖ヨハナ』はワイマル共和国最後の幕切れを象徴するかのようにして消えてしまった。それでもわれわれが、この作品を今日までになお高く評価するとすれば、それはなぜであろうか。

3.

A. フェーベルの狙い：ブレヒトがヨハナの没落を全く新しい形で動機づけたこと、すなわちヨハナがもはや封建主義やカトリックを傷つけたからではなく、資本主義の本質的な構造を傷つけたゆえに没落するように筋をつくりだしたところが、すでにのべた素材史の歴史でも注目される場所であった。集団討議をへてこの筋がきが深められていったにちがいない。ヨハナは資本主義の中の熱心な、信じやすい道具である。彼女は神の名において登場し、資本主義に寄与し、さいごには自分があべこべに奉仕したこと、資本主義が宗教的には改造されえぬこと、ストライキ (Gewalt) で闘わねばならぬことをみぬいて亡びていく。資本主義は改革・修正されえぬもので、除去されねばならぬこと、宗教的社会主義の幻影を打破せねばならぬこと、それがドラマに展開される。これがフェーベルを極めてアクチュアルにつくった原因である。1931年はジャンヌ・ダルク没後 500 年で、全カトリック界でひろくジャンヌが祝われ、カトリックから祭られる榮譽になった。またフランスではとくに国民解放のシンボルとして大々的に祝われていたが、20 世紀の新しい問題的状况の中へジャンヌをラディカルにおきなおした点は、ブレヒトの鋭さを十分に物語っている。それのみではなく、ヨハナを救世軍に入れて描いた点も成功したといえよう。3 人に 1 人失業のベルリンで流行する救世軍を研究し、かれらが大量財産をもち、「いたるところで金持がこれらのセクトを支持している。どの教会も聖者として小ロックフェラーをもつ。これは不満、絶望、反抗に対する良い手段なのだ」と E. Toller がかいていることを深く知り、それを最も強大な資本主義国アメリカへ移し、フェーベルをつくりだしたのである。そこでフェーベルは資本家たちを中心に展開されていくのであるが、マルクスの研究、取引所での調査、アメリカの百万長者の研究、穀物市場研究などにもとづくその 12 場におよぶ曲線的な、ジグザグの動きの成功も、ジャンヌ・ダルク素材や救世軍素材と巧みに錯綜してこそ立派なフェーベルとなったのである。(ただ一つ問題を感じるのはファシズムが前面に出ている時点でファシストたちを造形する課題においてたちおくてはいないか、ということである。この作品は宗教者とナチスを敵に廻して上演反対に向わせるような結果となっているが、少しはそこに問題があったのではなかろうか。)

B. 叙事詩的演劇の成立：世界史における 1930 年は、平和と進歩の陣営が帝国主義の決定的な攻撃に十分に対応し切れず、部分的に敗北・後退し始める時である。¹³⁾ 世界資本主義の相対的な

定期は終り、帝国主義は激化する諸矛盾からの脱出をファシズムと第二次大戦に求めた。その矛盾と闘いの渦ドイツの中から生まれた聖ヨハナ劇は、歴史がそうであるように芸術としてわれわれに大きな方法を教えている。部分的に敗退しながら態勢を立て直してついにファシズムにうちかったように、演劇もまた資本主義やファシズムの舞台から去りながら、また復帰する日のためにあるのであった。そのような演劇が叙事詩的演劇である。このことについてシューマッハーはグライフとイーエリングの論点を紹介している。¹⁴⁾ Theodor Greif は1930年秋にこのような危機的時代をどういう方法と形式で扱いうるかに答えて、戦争、産業、政治...それらはドラマでは書けない。ドラマは個性の問題が扱えなくなると成立しなくなる。註釈のいるような、力づくの全体像、頂点へ進む筋の集約などのむつかしさを考えると、叙事演劇にも限界がある。このドラマのディレンマから逃げうる道は、ほとんど叙事詩であることではない (Die Dramatik des Hintergrundes, die heute alles beherrscht, ist nun einmal Epik.) グライフは若きブレヒトのように抽象的な、単純化した社会プロセス描写を考えているようである。ブレヒトはしかしこの誤りを教育劇などを経て克服しつつあった。かれは今や歴史の具体性、人間の個性を基礎にした叙事演劇にとりかかっている。Greif に対し Jhering は, Es wird Weltanschauungsdrama sein とのべ、偉大な形式、厳しい形式を新しく構想する。世界のシステムの変革を扱う、古典主義でも浪漫主義でもない新しい劇形式が可能なのだ、それがブレヒトの聖ヨハナだ、とかれは考えた。この考えにもまた新しさの具体性が乏しい。しかしここにグライフのいう叙事性とイーエリングのいう形式・内容の厳格な統一が達成されたブレヒトの叙事演劇作品が成立したのであった。20世紀のドラマが叙事的である、という一般的な意味においても、ブレヒトのドラマが1930年の現実に対決するという意味においても叙事的なこの作品の叙事性について、細部にわたって検討する課題は続篇にのこされる。

C. 世界の仕組みを示す：ホーフマンスタールの『イエーデルマン』は華麗な宴会のさなかに死に襲われる。金や恋人からもみすてられ、死神が訪れる。死を決意したイエーデルマンに従うのはかれの仕事と信仰があるのみである。結局かれは一握りの信仰によりすがって消えていく。これはバロック演劇の一つの典型であり、全くキリスト教的な秩序が全篇を支配している。世界を構成している要素がここに世界を再現する。神と天使と悪魔が、死と金と仕事と信仰が、金持と乞食と恋人と母がでてくる。天と地と、人と心がアレゴリーとなって世界を再現する。バロック演劇はこのホーフマンスタールのような世界をメタファーとして、わくぐみとして、Schaugerüst として表現したのであるが、¹⁵⁾ ブレヒトもそれを内容を全く組みかえて提起したものである。人間界の上下すなわち資本家と労働者の構造の骨組をブレヒトは新鮮につくりあげて、神にゆだねられていた統一を、今後はわれわれの手と行動にゆだねるのである。とくにヨハナが「上下のあいだにはひとつの深淵がある／ヒマラヤと海のあいだにあるよりもっと大きな谷が。／上でおこることは／下の人にはわからないのです...／上と下には二つの言葉があり／二つの物語があるので」を中心としたところなど、そのもっともわかりやすい例であろう。これに対し

て資本家モーラーは別の構造を示してかき消そうとする：「人間よ、汝が胸のうちには／二つの心が住んでいる。／一つを選んではならない。／二つとも持たざるをえないのだから。…／高きもの 低きもの／粗野なるもの 愚直なるもの／二つとも持たねばならない。」かれらはあいかわらず天と地の軸をいいかえて、「空のけだかさとのくるしみ」「無礼・無欲・無心と商売」などといっている。しかしヨハナはいう、「わたしにはシステムがわかりました。／…上に少し、下にたくさんすわって／上から叫ぶ、あがってこいよ、みんなが／上にいられるよと。だがよくごらん。／上下のあいだにかくれたものを」から始って、実にわかりやすく動かぬシーソーの体系をのべていく。このような対話が終りの場へ集約的にあらわれるが、そこだけにはなく、多くの場面そのものに、この世の仕組みがみごとにわかりやすく示されているのである。

D. 世界変革の問題を提起：構造そのものを示すのみならず、変革の必要性やその方法をもブレヒトは鋭く問題提起している。第9場の9でのヨハナの挫折から第13場の聖徒列叙へのシーンは修正主義、宗教的・感情的社会主義を批判し、資本主義がそれといかに癒着するかを皮肉をこめて展開する。そしてヨハナは社会的諸力が諸関係を変えるように活動せぬ限りは、個々人の善意だけでは世をよくしえぬことを認識して亡びる。こうした変革の必要性が、同時に早くすぎた労働運動指導者によっても語られる。まだ権力をつかめない、勝利の前提をわがものとしえぬ階級の没落が悲劇的に示される。ヨハナはそれをみて正しい認識にたつるが、それはもう手おくれであった。これは1933年のできごとと予見ないし警告のようにひびくのである。ところでヨハナが社会矛盾解決のために見出した方法は、Gewalt という一語につきる。善意と人間性では不能なのである。そんなものはインテリにおいてみられる形式的ヒューマニズムにすぎない。それはキリスト教神学の世俗化された形にすぎないのである。社会の古い物質的な Gewalt をこわさなくては、社会の人間化はありえない。階級闘争を組織化し、Gewalt によって組織され確保されている Gewalt の機関である国家をつくりかえよ、という認識、Gewalt gegen Gewalt ということ、それを1931年末にテールマンは肯定し Überflüssig zu sagen, daß wir Kommunisten die Gewalt bejahen, ohne die keine gesellschaftliche Umwälzung denkbar ist とのべたのであった。そのことをヨハナは「暴力が支配しているところでは、暴力だけが助けになる」と要約しているのである。第9場の7でヨハナは「暴力を用いて行われることは、いいことであるわけではない」「無秩序や混乱と戦うにも 暴力だけは使わないで」といったのだが、それが終りには暴力だけが助けになる、ただし、暴力が支配しているところでは、と変ってきたわけである。この問題は教育劇、『母』、『コミュニンの日日』へとたえず追究されたものであるが、それはこのことがブレヒトにとりいつまでもつきまとう主体的・倫理的問題であったからだろう。この問題はその時々々の社会のあり方によって柔軟にうけとめられるであろう。

E. 人物の造形に成功：ブレヒトは教育劇におけるところまで、主人公を始めとする人物の造形に抽象的な欠陥を示していることが多かったが、ここに『母』とともに、『夜鳴る太鼓』以来はじめて真の個性を描き切ったといえよう。『マハゴニー』の場合などこれに比べて、パラベールの

でアブストラクトな人物のデモンストレーションにすぎなかった。ヨハナ・ダークと命名されたこの救世軍士官はなんと人間愛と戦闘的な魂にみち、また迷いにもみち、自分の誤りに対して率直なのだろうか。もっとも興味深いのはモーラーである。プンティラやセツアンの善人のように、かれもまた二重構造の人物である。しかも半分本心、本分作為で、ヨハナに好意や感傷を抱きながらも、破産を通してトラスト設立へと計算づくで進んでいく。マウラーのみでなく、クライドル、スリフトなど、資本主義の支配者側の人々がうまくかかれているのに比して、労働者の側はそううまくかけていないのではないか、というのがシューマッハーの指摘するところである。¹⁶⁾前者は個性的に特色がよく出ているが、後者は個性的な特色を示していないというのである。シューマッハーはそれをエイゼンシュタインの映画『ストライク』と共通の特色だといい、この映画について説明する。ここでは個人と心理の面が否定され、個人体験でなく史的課程が示されようとする。労働者の群が非心理的に個性なしに示される。エイゼンシュタインはこうして階級の敵を過少評価しつつ、労働者自身をもうまくとらえきれなかった。ブレヒトも労働者の指導者の像を抽象的なリーダーとして、メカニックに描いたにすぎない。これに対してブレヒトは1956年にこうシューマッハーに答えている：「労働者の代表が少くとも一つの顔をもつべきだとの考えは明確なもので、そのことについてわたしはよく考えてみなくてはなりません。」シューマッハーの指摘はマウラーに対する労働者の顔がないので、合唱的・叙事的機能が必要となったのであり、それはもし労働者階級の造形に成功しておれば不必要だったにちがいない、というところに及んでいた。それに対してブレヒトは、もしその方向ですすむなら、「突然全く別の作品になるのではないか」とか「大衆を合唱的以外の方法でどうかけばよかろうか」とかのべて、明快に解決の方向を示していない。¹⁷⁾ 叙事的手法は、とくに合唱は、『母』でもここでも、社会矛盾をのがれる形式主義の試みであり、一般性を劇的に高める能力の欠如である、となすシューマッハーの指摘は、もちろん部分的に真実であるといわねばなるまい。

F. 新しい言語形式：この作品の力強い、リアルなところは言語形式にみとめられる。リアルな生活の言葉と抒情的で形象的な言葉とが注目される。詩形でかかれたところと散文でかかれたところの効果もよく考えてみる必要があろう。すぐ目につくのは、古典的な表現形式がパロディーとして用いられていることである。ずっと昔に無内容になった概念や価値をばくろし、引きさげ、ほろぼそうとするのである。あるいは古典的形式で、正しい見解を力づくでうち出すところもある。モーラーは第1場で古典劇のブランクヴァースを用いて、午に対してあわれみを示す企業家の偽善と策略を隠そうとする。ヘルダーリンの自由律による『ヒューペリオンの運命の歌』は、相場の下落の報告に用いられ、「しかるにわれらは いかなるところにも慰う運命も与えられない」云々というかきかたが、絶対的な経済法則の支配の話によって否定され、より強く考えさせる。ゲーテのファウストもまたパロディー化される。モーラーによってゲーテの「二つの心」の分裂云々の詩句が資本家の気やすめ話に応用されてしまう。モーラーはファウストのパロディーといえそうである。ファウスト第二部のせりふに近いところもみいだされる。そのようなパロ

ディーが、シューマッハーのいうように、闘争する労働者階級が十分にかききれないから必要となったものだといえるにしても、これらを含めて社会の諸現象を、形象的で詩的に充実した言葉で印象深く、生き生きと描き、単なる自然主義や図式性を遠く脱脚しえたことは、この作品の高い地位を保証するものとなったのである。

G. シラーに学ぶ：Gudrun Schulz の詳細な研究はシラーのパロディーがこの作品において実に意味深いものであることを証明した。諸稿を研究していえることは、第一段階では歴史的にも文学的にも伝統と無縁だったが、第二段階では歴史上のヨハナが、第三段階では文学上の、シラーのヨハナが、強く意識され、その結果この作品はシラーの『オルレアンの処女』についての作品となった、とまでシュルツはのべている。かれはブレヒトが思弁的だった初稿から去って古典の様式とファーベルへ、よりたしかな個と全の弁証法的関係へと進み、シラーを学びつつ俗流的なマルクス主義を克服したのだという。ブレヒトの校正の発展過程に真鍮なものがあって、そこにシラーに学びつつそのパロディーと化すところがあったこと、まず主体から出発してのちに粘りづよく古典に学び、かつその対立点をヨハナにおいてもマウラーにおいてもつくりあげ、すでに強い異化効果的なところをも生みだせたことは、今後のブレヒトの創作に決定的な意味をもつことになったとおもわれる。マルクス主義の衣を古典にきせて、ゲーテやシラーとは逆に、迷い、求め、努力する主人公たちを強い批判にさらし、世の構造を分析して変革の方法を提起し、しかもシラーの詩句・文体を学んで全体を力強い言葉に高めあげている。すなわちゲーテ、シラーの古典主義は、内容をあらためることによって、新しく学ばれるのである。

注

- 1) 屠殺場の聖ヨハンナ 1974 三修社
- 2) 村松剛：ジャンス・ダルク 中公新書 1967 中央公論社
- 3) Die heilige Johanna, Schiller, Shaw, Brecht, Claudel, Mell, Anouilh, mit einem Vorwort von Peter Demetz. 1965. Langen-Müller
- 4) Helmut Baierl: Stücke. 1969. Henschelverlag
Manfred Wekwerth: Schriften. 1973. Henschelverlag
- 5) B. Brecht: Die heilige Johanna der Schlachthöfe, Bühnenfassung, Fragmente, Varianten. 1971. Suhrkamp Verlag (Kritisch ediert von Gisela E. Bahr)
Gudrun Schulz: Die Schillerbearbeitungen Bertold Brechts. 1972. Max Niemeyer Verlag
- 6) 上記 5. S. 211-216
- 7) Ernst Schuhmacher: Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918-1933. 1955. Rütten & Loening S. 486 f.
- 8) Günther Rühle: Das Theater der Republik. Theater Heute. Aug. 1967
- 9) Ernst Schuhmacher: ibid. 488 f.
- 10) 八木浩：ゴリーキーの「母」からブレヒトの「母」へ（大阪外大学報29号）
ブレヒトの「母」の叙事詩的演劇性（Sprache und Kultur 8）
- 11) Ernst Schuhmacher: ibid. 492 f.
- 12) 上記 5. S. 224-231

- 13) 江口朴郎ほか：世界史における1930年代 1971 青木書店
- 14) Ernst Schuhmacher： ibid. S. 435f
- 15) H. v. Hofmannsthal： Dramen III. S. Fischer Verlag S. 252
- 16) Ernst Schuhmacher： ibid. S. 480 f.
- 17) 上記 5. S. 216